دفاتر الأكاديمية



دراسات

الكيانات السينمائية الكبرى
فى مصر بعد الخصخصة

محمد خضر



20

دفاتر الأكاديمية



دراسات

الكيانات السينمائية الكبرى
فى مصر بعد الخصخصة

محمد خضر



سينما
20

المحتوى


دفاتر الأكاديمية

دراسة مدير الإنتاج الباحث الشاب محمد خضر والولوج إلى كيانات ما بعد الخصخصة فى السينما

تصدير بقلم

د. مدكور ثابت


دفاتر الأكاديمية

دراسة مدير الإنتاج الباحث الشاب محمد خضر
والولوج إلى كيانات ما بعد الخصخصة فى السينما

تصدير بقلم
د. مدكور ثابت

"**دراستى**" هى مبتدأ العنوان الذى يبدأ به دفتر مدير الإنتاج الشاب المعروف محمد خضر، أحد أنشط أبناء أسرة قسم الإنتاج بالمعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون. وإذا ما بدا اللجوء إلى عنوان يشير إلى دراسة خاصة بالباحث الشاب محمد خضر، باعتباره منحى شخصيا ، فإنه لكذلك حقا، وهذا ما أردناه، لتخرج إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون فى الحركة النظرية للفن، فإذا ما وضعنا فى حسباننا منهجة الدراسة، يمكننا أن نؤكد أن المقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد، ومن ثم فالخصوصية واردة حقا ، ما دامت محكومة بالمنهج من ناحية، كما أنها سوف تطرح تنوعا من شأنه أن يتيح الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها، وتضيف تنوعا أكثر من ناحية أخرى، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأى العام الثقافى وأحكامه.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة فى إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيم المعنون بـ"فجوة الحداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه - لأول مرة - تفاصيل وقائع المناقشة، بل هى المنازلة الساخنة، ليتحقق مبدؤنا بألا نبقى شيئا فى "العتمة"، بل لا بد من الخروج كلية إلى "النور". وفى استهلال مقدمتى لهذا الكتاب الأول كتبت أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة "أكاديمى" هى ذاتها "مهنتنا"، وبأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قمتها النخبة بكل فئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعا كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من



المفترض أن يكون البيان الوظيفي لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحي هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أي مسعى حيوي مبدع، فيتنطع الإحباط في كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامي المتعاظم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين في قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبي الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات في حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعي في بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع في الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد في عالمهم الوظيفي المتكلس، جنبا إلى جنب مع مطلقي الوهج الذي هو الأصل والجوهر في العمل الأكاديمي، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون في هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوي.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتي الموقف الأكاديمي مقرونا بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمي في الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد - وهي دائما مجرد احتمالات، ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومتربصة في أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانات للتجديد والتجدد -هي الأصل في المنهج عند التمكن من جوهر حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامدة - إن آجلا أو عاجلا - باعتبارها مواضعات فنية مقننة، في مواجهة التطور الذي ينعكس دائما -بالضرورة- عبر تجدد في الفكر والفن، ومن ثم فالمواضعات الفنية القديمة التي تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك- إن آجلا أو عاجلا، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامدة تُواجَه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذي يساعدها على إفساح الطريق دائما لحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التي ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة " الأكاديمية التجريبية" أو-كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارًا لتفاعلى معها...

وكنت يوم أن كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، هما: تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقائى مع الوزير، رأيت أن نبدأ بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضًا عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الثناء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفا ميتا، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل، أو بسبب التغاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلنا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعَاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تُذَيَّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدين بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى،

التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح".. وهو المساوي - عندنا - لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

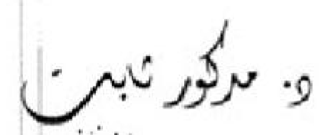
وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل إصدار منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين، وذلك ضمن كل ما انطلقت به سياسة إصداراتنا فى مسارى التحديث والاشتباك، بعد مرحلة من الجهد المتواصل لترجمة الثقافة الحديثة، قادها باقتدار وتخطيط واع رئيس الأكاديمية الأسبق د. فوزى فهمى، وهى التى شرعت على إثرها فى الدعوة إلى نهج جديد بأكاديمية الفنون، يمثل الإثمار، ويتبنى نشر المؤلفات العربية لأعضاء الأكاديمية، حتى انطلقنا نتبع سلسلة الرسائل بسلسلة **"دراسات ومراجع"** التى يتم خلالها توفير كتب الأساتذة لأول مرة فى تدريس المواد التى تقررها مناهج التحديث الجديدة. ثم بدأنا مشروعًا لإطلاق الرؤى الذاتية لأعضاء الأكاديمية، يستهدف الاشتباك مع الرأى العام الثقافى للمجتمع، عبر سلسلة **" دفاتر الأكاديمية"** التى سيكون كل إصدار منها حاملاً - بدءًا من عنوانه - المنحى الشخصى لمؤلفه (مثل: نظريتى ، تجربتى، رؤيتى، مداخلتى... إلخ).

وفى الاتجاه نفسه، خططنا وأنجزنا البدايات لمجموعة أخرى من السلاسل، منها ما يحقق مشروعنا مع **" التراث"**، وعلى رأس قائمته يأتى لأول مرة تحقيق المخطوطات التراثية أو دراستها مما يتعلق بمجالات التخصص فى أكاديمية الفنون، إضافة إلى سلسلة **"نصوص"** المعنيّة بالكشف عن نصوص السينما والمسرح والموسيقى وأىٍّ من الفنون ، خاصة ما يخدم منها أهداف إعادة التأريخ والبحث، وهو الهدف نفسه الذى فى ضوئه رحنا نستكمل مشروعنا الطموح **"ملفات السينما"** ضمن خطة أشمل لإعادة التأريخ فى الفنون خلال **" ملفات الفنون"** التى سيكون من بينها : **" ملفات المسرح"** و **" ملفات الموسيقى"** و **"ملفات الباليه"**... إلخ، وليكون ذلك كله سندًا مرجعيًا للسلسلة الضخمة "موسوعات الأكاديمية"..

كذلك دشَّنَّا- ضمن هذه السياسة للإصدارات- سلسلة **" المكتبة التأسيسية للمعهد العالى لفنون الطفل"** ، حيث ما زال العمل الإنشائي يجرى في المباني

الضخمة اللازمة لمشروع المعهد. ولأن الفكرة في هذا المشروع، هي فكرة رائعة، لذا يتوجب العمل للتأسيس المنهجي لها منذ الآن، دون انتظار الانتهاء من إنجاز بنيته التحتية، إذ كان د. فوزي فهمي، في مرحلة الحلم بالمشروع، قد بدأ خطوة عملية إيجابية مبكرة، مع بداية التسعينيات من القرن الماضي، تمثلت في تشكيل لجان اقتراح مناهج التدريس لمختلف الأقسام والتخصصات، وقد شرفني حينذاك بأن أتولى مهمة المقرر لهذه اللجان... وقد توالت السنوات في انشغال كل أجهزة الأكاديمية وانغماس كل قياداتها الإدارية والمالية، في العمل على متابعة المشروع الضخم لإنشاءات مباني الأكاديمية (١٩ فدانًا) ، والتي مثلت الحلم الأكبر في مشروع د فوزي فهمي، لكن دون أن تصل إلى مداها حتى الآن، لذا رأيت أننا الآن يجب ألا ننتظر.. بل يجب أن نبادر أولاً بتأسيس كل مستلزمات الإنتاج العقلي التي نملك إنجازها باعتبارنا إمكانية بشرية، فنؤلف الكتب اللازمة لمناهج التدريس، ونجمع الطاقات البشرية المتخصصة في هذا المجال..إلخ، حتى ينال تحقيق ذلك الوقت اللازم له، بما في ذلك تجميع المواد المرجعية، وطباعة نماذج المشروعات الإبداعية لمختلف التخصصات، والتي ستجسد المنطلق الحقيقي لممارسة العملية التعليمية على أساس منهجي، حتى لا نفاجأ عندما تنهي البنيان الخرساني، وتُستَوْرَد الماكينات والمعدات، أننا سنبدأ حينئذ التأسيس من الصفر.. لذا.. فقد بدأنا الآن بالفعل مشروعنا "المكتبة التأسيسية للمعهد العالي لفنون الطفل" ليقدم إصداراته واحدًا تلو الآخر، مع الدعوة إلى كل إسهام تأسيسي.. فمعًا سنكسب الزمن..

وتندفع الخطة بلا هوادة فى كل هذه السلاسل الجديدة، التى بدأناها بسلسلة " الرسائل"، ثم تلتها سلسلة " دفاتر الأكاديمية "، حيث نلتقى فيها الآن بدفتر الباحث الشاب محمد خضر فى مجال الثقافة السينمائية فى حياتنا، ليتيح بنشره مساحة للجدل والاشتباك، فى ضوء التفاعل المثمر الذى نبغيه.



٢٠٠٦

تمهيد


دفاتر الأكاديمية

للسينما بوصفها وسيلة تعبير مدى تعبيرى غير اعتيادى، فهى تشترك مع الفنون التشكيلية فى حقيقة كونها تكوينا مرئيا يسقط على سطح ذي بعدين، ومع الرقص فى قدراتها على معالجة الحركة المنسقة، ومع المسرح فى قدرتها على خلق كثافة درامية للأحداث، ومع الموسيقى فى قدراتها على التأليف فى إطار الإيقاع والجمل الزمانية. ومع الشعر فى قدراتها على وضع الصور بعضها إلى جانب بعضها. ومع الأدب فى قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف فى اللغة فقط - عن طريق الشريط الصوتى[1].

وما قاله المفكر " مايا درين " عن فن السينما كوسيلة تعبير، ينطبق على صناعة السينما كقطاع اقتصادى.. فصناعة السينما ذات مدى اقتصادى عريض .. تتشابك فيها معظم آليات العملية الاقتصادية، وكذلك جوانبها الرئيسية والفرعية من تصدير واستيراد.. إلى جمارك وضرائب.. ومن سلع وخدمات إلى التكنولوجيا والمعلومات.. وربما لا تترك أية آلية اقتصادية دون أن تسير وفقها هذه الصناعة، إلى جانب أنها تحمل طابعا استراتيجيا من شأنه التأثير فى حركة الاقتصاد العالمى والإقليمى والمحلى فى المستقبل.

هذا التشابك الحاد فى التفاصيل يجعل الفهم الاقتصادى بشقيه الصناعى والتجارى للسينما مسألة شديدة الصعوبة، تصل أحيانا إلى درجة الغموض. وإذا أضفنا إلى هذا التشابك جماليات الفن التى تبحث عنها السينما فى منتجها الأخير " الفيلم " وفى كل عناصره، سيبدو الأمر أننا نقترب من مهمة شبه مستحيلة، خاصة أننا نؤمن باستحالة ترجمة الحالة الفنية للصانع (الفنان - المشارك) والحالة المزاجية "الذوقية" للمتلقى (المشاهد - المستهلك) إلى وقائع اقتصادية أو معادلات رياضية، نستطيع من خلالها الوقوف على بر الحقيقة الاقتصادية، لذا كان من الضرورى السعى نحو ضرورة فك الارتباط بين الفن والاقتصاد، فكًا مؤقتًا، لمحاولة فهم أمور هذه الصناعة بمعايير اقتصادية علمية.. سنفعل ذلك رغم إدراكنا التام أننا نبحث فى قطاع اقتصادى عنوانه الأكبر"الفن " ، ويؤرخ بمدى روعته الفنية، ويحتل مكانته فى التاريخ الثقافى والحضارى بدرجة إنجازه الفنى وانحيازه الجمالى، بل ربما تتحدد هوامش ربحه فى بعض الأحيان بمعيار جودته الفنية.. ولكنه ليس شرطا ملزما.. فأحيانا يكون الانحياز الفنى والروعة الجمالية التقدمية سببا فى خسارة مشروع اقتصادى سينمائى " الفيلم ".



فى الإطار نفسه ، نود أن نشير إلى أن هذه الصناعة الحيوية، منذ نشأتها فى مصر، ترتكز على " العاطفة ": عاطفة الصناع تجاه ما يصنعونه. وربما نجح كثير من المشروعات السينمائية اقتصاديا، لا لسبب سوى العاطفة القوية للصناع. وغير خاف على أحد أن البداية المنظمة لهذا القطاع الاقتصادى المهم " السينما " نشأت على أساس " عاطفة " الاقتصادى طلعت حرب تجاه السينما، وكانت هذه العاطفة هى المنقذ الوحيد للسينما فى أشد أزماتها، وفى أكثر حالتها سوءا ، حيث التفت منتجون وممثلون ومؤلفون ومصورون وعمال حول مشروعات لا يربحون منها سوى أن مشروع " الفيلم " أصبح حقيقة، وأن القاعات أظلمت، والشريط المصور انطلق، وتعالى صوت تصفيق الجماهير إعجابا بالشريط المصور. ورغم ما نوليه نحن لدور العاطفة وأهميتها فى هذه الصناعة، فإننا لا نستطيع أن نضبط مقدارها، أو نقيس مردودها الاقتصادى على صناعة السينما.

ونحن عندما نستثنى " الفن " و " العاطفة " - رغم أهميتهما- نكون قد وصلنا إلى نقطة نستطيع منها أن نبحث وندرس اقتصاديات صناعة السينما من دون قيود صعبة الترجمة الاقتصادية. ونكون قد اخترنا ما نريد بحثه ودراسته، لذا فنحن منذ البداية نقول إننا لا نتحدث عن الواقع المتكامل..

ولكننا نتحدث عن الواقع المختار دون أن يخل هذا الاختيار بالمعايير الاقتصادية الأساسية، وربما تسمح لنا هذه الصناعة بذلك ، فوفقا لما قاله فلاديمير نيلسن " ليست الصورة الفوتوغرافية أبدا انعكاسا كليا ومتكاملا للواقع الصورة الفوتوغرافية تمثل فقط هذا الاختيار أو ذاك من مجموعة الصفات الفيزيائية للشىء المصور".

ومن المهم أيضا أن نشير إلى أن هذه الصناعة صاحبة خصوصية متفردة ربما تكون ما زالت ثابتة على آلياتها ومشكلاتها الاقتصادية خلال أعوامها التى تجاوزت المائة.. وهذا ما توصل إليه واحد من كبار المشرفين على صناعة السينما فى العالم، وهو " ديفيد باتمان "، الذى تولى أمر أكثر من ستوديو سينمائى كبير، ومن بينها "كولومبيا بيكتشر" COLOMBIA PICTURE، والذى مكث مديرا له لمدة ١٣ شهرا (منذ سبتمبر ١٩٨٦ إلى أكتوبر ١٩٨٧) ، وخلص من هذه التجربة إلى أن البنوك فى الولايات المتحدة الأمريكية كانت ترفض فى بدايات " هوليوود " تمويل صناعة الأفلام باعتبارها مشروعات ذات

مخاطرة كبرى، يمكن أن تظل أصولها صفرا رغم ما ينفق عليها. وأضاف باتمان مؤكدا أن هذه المخاطرة الكبرى التى تلتصق بصناعة السينما جعلت البنوك فى موقف ثابت رافض لتمويل الأفلام إلا بضمان شركة " لضمان تكملة الأفلام " Guarantor Completion، والتى تعطى شركات الإنتاج السينمائى ضمان تكملة تصوير الفيلم. وفى هذا السياق شرح "باتمان" تجربته مع فيلم "مالكوم إكس" للمخرج "سبايك لى" ، والذى أراد تصويره فى مصر، وتم رفض تمويل الفيلم فى البداية بسبب ما أسموه بانتشار الإرهاب، الأمر الذى يعوق عمليات التصوير، إلا أن باتمان نجح فى النهاية فى الحصول على التمويل اللازم (٢).

وربما لهذا السبب ترفض المؤسسات المالية فى مصر تمويل الأفلام. حتى عندما وافق بنك من البنوك على تمويل صناعة فيلم للمخرج محمد خان، لم يكن القرض بضمان الفيلم؛ وإنما عقارات يملكها المخرج، أى إنه كان قرضًا عقاريًا لا علاقة له بالسينما، وتكرر هذا الأمر عام ٢٠٠٠ مع الفنان أحمد ذكى حينما أقدم على إنتاج فيلم السادات.

إذن فالأزمة فى هذه الصناعة ما زالت تسير على الساقين أنفسهما؛ ساق المخاطرة الكبرى، وساق صعوبة التمويل. وإذا أضفنا إليهما أن للأرقام واقعًا خاصًا فى صناعة السينما. ووفقًا لمقولة ريتشارد داير ماكان " فإن فتح الباب أو يد أو عين يمكن أن يحدث ذروة شبيهة فى إثارتها بتصادم القطارات على الشاشة " . وهذا ما يحدث بالضبط فى هذه الصناعة.. فالأرقام تتجاوز حقيقتها، ويكون ربح بسيط لفيلم ما حافزا للسينما للقيام بثورة تسير على درب الفيلم الناجح صاحب الربح البسيط، مقارنة بأرباح المشروعات الأخرى. هذا ما حدث فى عام ١٩٢٨ حينما حققت شركة "وارنر" ربحا يصل إلى ٥٦ مليون دولار من توزيعها لفيلم "مغنى الجاز"، أول فيلم أمريكى ناطق، وهو الأمر الذى أدى إلى زيادة المنافسة، واتجاه رأس المال إلى صناعة السينما كمشروع تجارى ناجح.

فى النهاية، ليس من أزمة فى صناعة السينما سوى "أزمة دراسة الأزمة"، فأبناء الصناعة لا يعترفون بمشكلاتها الاقتصادية، وطول الوقت يبحثون فى أزمات فنية، مثل أزمة النجوم، أو السيناريوهات، أو تخلف تكنولوجيا الصناعة بما يعوق إبداع الصناع. ورغم أهمية ذلك، فهناك مشكلة اقتصادية، تعامل معها الجميع بسطحية دون تعمق فى اعوجاج هيكل اقتصاد هذه الصناعة. وهذا التسطيح يبنى فى معظم الحالات على أن السينما "ترفيه"، ولا داعى إلى

"تضخيم الموضوع" . ونسى الجميع أن هذه الصناعة، كانت تحتل المرتبة الثانية فى صادرات مصر إلى الخارج بعد "القطن" مباشرة قبل يوليو ١٩٥٢، حتى وصلت فى عام ١٩٩٢ إلى أقل من ١٪ بالنسبة لقيمة الصادرات الصناعية الإجمالية [٣]. وسوف يتناول الكاتب الواقع الاقتصادى والتشريعى لصناعة السينما المصرية خلال المباحث التالية.

المبحث الأول

فترة الرواج الاقتصادى للسينما المصرية (منذ الثلاثينيات حتى أواخر الستينيات)


دفاتر الأكاديمية

بالرجوع إلى سنوات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين يتبين لنا أن السينما المصرية كانت تمر بمرحلة رواج اقتصادي كبير تمثل في تزايد عدد دور العرض السينمائي ، وارتفاع نسب الأشغال بها، وتضخم حجم إيرادات الأفلام، وذلك نتيجة المناخ العام للمجتمع المصري في هذه الفترة، والذي كانت تسوده القيم الثقافية والفكرية والاجتماعية والإنسانية النبيلة التي تحكم صياغة وتشكيل السلوكيات العامة لأفراده..

وقد كان طبيعيا أن يتأثر السينمائيون بمجتمع المشاهدين.. فهم لم يعيشوا في أبراج عاجية، بل كانوا شريحة متداخلة ضمن نسيج المجتمع متأثرة بظروفه ومناخه العام، تعيش وسط أبنائه، تفكر معهم وتشعر بقضاياهم.. وهم في عملهم الفني لم يغفلوا مراعاة الاعتبارات الاقتصادية، فاهتموا بعناصر الجذب الجماهيري المتنوعة، حيث تكونت في هذه الفترة عادات المشاهدة الراقية وتقاليدها..

وكان الذهاب إلى دور العرض يمثل متعة كبيرة لأفراد الأسرة، فدور العرض كانت على درجة عالية من الفخامة ، ومجهزة بأحدث أجهزة الصوت والعرض والتكييف وأفخم الأثاثات من كراسي مكسوة بالقطيفة إلى أرضيات مغطاة بأفضل أنواع السجاد الإيراني، مع الاهتمام بالنظافة والنظام والانضباط الداخلي في أثناء العروض. بالإضافة إلى ذلك، اهتم القائمون على صناعة السينما بعنصر جذب رئيسي كان له دوره الملموس في زيادة المقدرة الإيرادية للأفلام، تمثل في الاستعانة بكبار المطربين والمطربات، وكبار نجوم المسرح في ذلك الوقت، وكذا الاستعانة ببعض النجوم العرب، وأيضا تصوير بعض الأفلام في البلدان العربية. وقد أسهمت كل الجهود والاهتمامات بعناصر الجذب الجماهيري المتنوعة من جانب القائمين على الصناعة في اتساع نطاق توزيع الأفلام المصرية داخليا وخارجيا.

من ذلك يتبين أن مقومات النجاح الاقتصادي والفني للأفلام قد توافرت بفضل عبقرية القائمين على الصناعة، وذلك لسهولة إلمامهم بالرغبات العامة للمشاهدين، وكذلك بقدراتهم الفائقة في الاهتمام بتوفير عناصر الجذب الجماهيري كافة في إطار الشرعية الاجتماعية، مما ترتب عليه إمكانية تحقيق التوازن بين كل من الاعتبارات الفنية والاقتصادية بالحصول على حجم الإيرادات الذي يكفي لتغطية تكاليف إنتاج وتسويق الأفلام ، ويحقق لهم عائدا مناسبا على أموالهم المستثمرة (٤).



مما سبق نستخلص أن المجتمع كان بمثابة حديقة مليئة بكل أنواع العطاء الإنسانى الخلاق، وكان الفن ركنا من أركان هذه الحديقة، وعلى امتدادها كانت هناك أركان للأدب والسياسة والاقتصاد والعلوم والإدارة والوطنية والمسئولية.

وكان الارتباط وثيقا بين ازدهار الفنون ونجاح مصانع طلعت حرب ومشروعاته، وبين كلمات أحمد رامى ومواقف سعد زغلول ومصطفى النحاس وموسيقى رياض السنباطى وعبد الوهاب والشيخ زكريا أحمد وعبقريات العقاد. كانت هناك سيمفونية رائعة يعرف كل واحد فيها دوره ومسئولياته فى أداء لحن الحياة الجميل.

وإنه من الخطأ فصل مظاهر التقدم بعضها عن بعض، وكذلك مظاهر التخلف، فليس هناك فن أصيل دون اقتصاد سليم.

ولا يمكن أن يكون هناك إبداع أدبى متميز دون سياسة حكيمة واعية، فالحياة مجموعة من الروافد قد تختلف فى منابعها لكنها تصب فى نهر واحد. مثل القطاع الزراعي الذى كانت ملكيته من نوع الملكية الخاصة، فى حين أن تجارة مدخلاته ومخرجاته تتحكم فيها الدولة التى كانت تهيمن بشكل عام على التجارة الخارجية، وأيضا قطاع المقاولات، حيث كانت هناك شركات مقاولات خاصة صغيرة الحجم، ومتوسطة الحجم، وهذا القطاع تحديدا يشبه كثيرا قطاع السينما، فهو أولا قطاع خدمى، وثانيا كان يسمح له بالقيام بأنشطة تشبه كثيرا الأنشطة التى كان يسمح بها لقطاع السينما الخاص خارج مؤسسة السينما، لذا كان التحول كافيا، وكذلك كانت آثاره فى قطاع السينما آثارا جزئية، وليست بشكل إجمالى (٥).

ويكون من المجدى فهم التنظيم الاجتماعى لاقتصاد السوق، فهو على عكس نظم التخطيط المركزى، فإن نظام السوق لم ينشأ نتيجة لتصور مفكر اشتراكى، ولم يُفْرَض بسلطان حكومة أو حزب، فنظام السوق هو محصلة لتطور اجتماعى بطىء ومتدرج، وتاريخ طويل من التجربة والخطأ. حقًا لقد جاء عدد من المفكرين والاقتصاديين للنظر فى شرح كيفية عمل نظام السوق، والتحقق من توافر شروط الكفاية الاقتصادية فيه، ولكن عملهم كان أشبه بعمل علماء اللغة حين يستخلصون قواعد اللغة ويضبطونها بعد أن نشأت واستقرت وتطورت، فكما أن اللغة – أية لغة – لم تكن وليدة فكرة، أو تصور لعالم أو مفكر، وإنما هى نتاج اجتماعى، فكذلك الأمر مع نظام السوق. ومن هنا جاءت مرونة السوق

وحيويتها، فهى دائمة التطور والتلاؤم مع ظروف البيئة وتغيرات التكنولوجيا أو الأذواق. فالسوق - كما بدأت فى شكلها الحديث - فى المدن المستقلة عن الريف والإقطاع فى العصور الوسطى، ليست هى السوق نفسها التى عرفها القرن الماضى، وهكذا.

وإذا كان التاريخ الاقتصادى فى إجماله هو تاريخ المبادلة، حيث اكتشف الإنسان - مبكرا - أهمية التخصص، وتقسيم العمل، فقد كانت السوق هى الأداة التى ساعدت على تطوير المبادلات ونموها. وبدون المبادلات يعود المجتمع إلى الاقتصاد البدائى والاكتفاء الذاتى، وكانت السوق مع عدد من الأدوات الاقتصادية الأخرى - مثل النقود - من أهم عناصر تطور المبادلة تقدمها.

ورغم تأصل جذور نظام السوق، فضلا عن تعاملنا اليومى معها، فإن الفهم التام لطبيعة عمل هذه السوق وأسلوب تطورها غالبا ما غاب عن الكثيرين، ليس فقط من العامة، بل من الخاصة، والمتخصصين، فنظرًا إلى أنه لا توجد سلطة تتحكم فى الأسعار، وفيما ينتج وما لا ينتج، وبأية كميات يتم الإنتاج، فقد اعتقد البعض أن نظام السوق هو نوع من الفوضى وعدم التنظيم، فى حين راح البعض الآخر يبحث عن إدارة خفية غير ظاهرة - قد تكون الاحتكارات، أو الشركات المتعددة الجنسيات، أو حتى النقابات - باعتبارها السلطة الحقيقة وراء أحداث تحرك الأسعار، وتطور الإنتاج. ولا يخلو كل من التصورين من مبالغة وبعد عن الحقيقة، رغم احتمال تحقيق بعض مظاهرها هنا وهناك. ولكن تظل حقيقة السوق فى أنها تنظيم دقيق للعلاقات الاقتصادية يشارك فيه المجتمع - منتجين كانوا أو مستهلكين - بدرجات متفاوتة فى التأثير، وذلك دون سلطة عليا، أو إدارة واعية. ويؤدى السلوك المستقل لكل الوحدات الاقتصادية - إنتاجية أو استهلاكية - إلى أمرين غريبين جدًا :

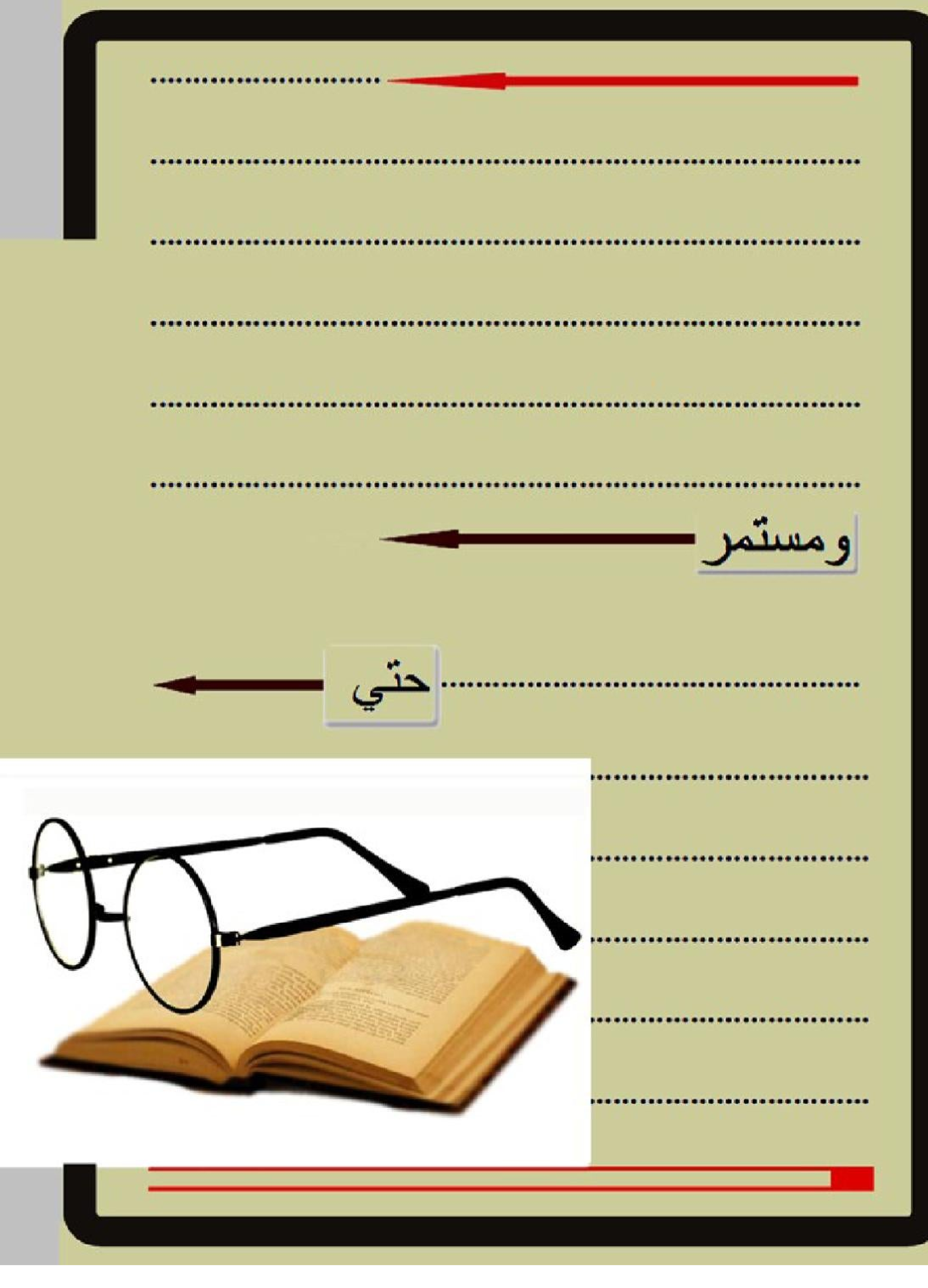
الأمر الأول هو تحقيق التنسيق بين هذه القرارات الفردية المستقلة، وتحقيق نوع من التوازن العام التلقائى، فكل بائع أو منتج يحاول أن يبيع سلعته بأعلى الأسعار فى سبيل تحقيق أفضل النتائج بالنسبة إليه، وبالمثل فإن كل مشتر يحاول أن يشترى السلعة نفسها بأدنى الأسعار الممكنة، وتتغير الأسعار صعوداً ونزولا حتى يتم التوازن بين الكميات المعروضة للبيع والكميات المطلوبة للشراء، وترسل تغيرات الأسعار إشارات إلى المنتجين والمستهلكين لتحديد سلوكهم فى المستقبل، وتحديد حجم الإنتاج المطلوب ونوعه.



وهكذا يتحقق التنسيق والتوازن والانسجام بين قرارات المنتجين والمستهلكين دون سلطة عليا، فهو نوع من التوازن التلقائي. وهو أيضا توازن باستمرار مراعاة لما يحدث من تطورات من جانب الإنتاج - تطور في التكنولوجيا، اكتشافات جديدة - أو في جانب الاستهلاك- تغيير في الأذواق [٦].

وما سبق هو ما نطلق عليه أو نسميه الدور الأول لاقتصاد السوق أو نظام السوق، باعتبار السوق تنظيميا محكما لعلاقات الإنتاج والاستهلاك دون أي تدخل للدولة، أو أية سلطات مركزية عليا، مثلما كان حاصلا خلال سنوات الستينيات في مصر، أو ما عرف بالاقتصاد المخطط، والذي كان يملك كثيرًا من الأوامر والقرارات المركزية التي تصدرها الدولة.

وللاقتصاد الحر أو العمل بآليات السوق أهمية أخرى، أو دور ثان غير ما ذكرناه منذ قليل، وهو التوازن العام في العلاقات الاقتصادية.. وهو توازن غير مقصود أو مخطط أو مدبر، بل يؤثر دور السوق في سلوك المستهلكين ورغبات المنتجين، وذلك من خلال البحث عن المصالح الخاصة لكل فرد، فكل فرد أو مشروع يسعى إلى تحقيق مصلحته المباشرة بالحصول على أعلى دخل ممكن، أو أحسن الأسعار، أو أجود الأنواع، ولكنه في سعيه إلى مصلحته المباشرة يؤدي في الوقت نفسه إلى تحقيق المصلحة العامة بتوجيه الإنتاج إلى أكثر الفروع طلبا من جانب المستهلكين، أو بتشجيع أكثر المنتجين كفاية، وأقدرهم على الإنتاج الرخيص، واستبعاد الأقل جودة وكفاية، وهذا ما دعا أحد أهم كبار الاقتصاديين " آدم سميث " إلى إطلاق وصف (اليد الخفية) على نظام السوق، حيث يتم بمقتضاها تحريك السوق نحو مصلحة المجموع. فكل منتج أو مستهلك، وهو يسعى إلى تحقيق مصلحته الخاصة، إنما يحقق في النهاية المصلحة العامة بتوفير أفضل النتائج في أحسن الأوضاع، وكأنه مدفوع في ذلك بيد خفية لتحقيق المصلحة العامة[٧] وإجمالا فإن الاقتصاد الحر والعمل بآليات السوق هو أن الدولة لا تباشر النشاط الاقتصادي، وإنما تتركه للأفراد والمشروعات من القطاع الخاص، وتتدخل فقط في وضع الضوابط التي يتم من خلالها هذا النشاط، في حين تباشر الدولة الحاجات الاقتصادية العامة، والتي لا يمكن توفيرها خارج إطار الدولة ودورها السياسي، مثل الأمن والدفاع والقضاء، أو تقوم بالدور الكبير في الأنشطة المتعلقة بما يسمى البنية الأساسية، مثل إقامة الطرق وتخطيط الصرف الصحي والكباري والمياه والموانئ ... إلى آخره. ولا يعني العمل بنظام السوق أن تترك الأمور كلية للأفراد أو المشروعات، بل لا بد أن


ومستمر
حتي

ويلاحظ أن ثلاث شركات فقط من بين الشركات الإحدى عشرة هى التى تهتم بالنشاط السينمائى، فى حين تشتغل الشركات الثمانى الأخرى ببقية الأنشطة الاقتصادية الثقافية والفنية(٢٣).

وقدمت الشركة حتى الآن ثلاثة أنشطة رئيسية فى مجال صناعة السينما منذ بدء نشاطها :

١- شراء الأصول السالبة للأفلام المصرية.

٢- امتلاك أو حق إدارة دور العرض السينمائى.

٣- إنتاج الأفلام وتوزيعها.

أولا : اشترت الشركة ما يقرب من ٨٠٠ نيجاتيف فيلم، وكان ذلك السبب المباشر فى هجوم وسائل الإعلام على هذه الشركة باعتبار أن ذلك هو تراث السينما المصرية، وكيف يمكن لشركة واحدة أن تمتلكه، بل ذهب البعض إلى اتهام هذه الشركة بكونها جزءًا من مخطط عالمى يهدف إلى تفريغ الدور المصرى من محتواه الثقافى(٢٤).

وكان من الواضح أن الشركة تريد الاستفادة من هذه الأصول كأقصى استفادة اقتصادية من خلال حقوق الملكية الفكرية لها، خاصة أن معظم هذه المصنفات لم يتم بيعه على المستوى العالمى، وعلى بعض وسائط المشاهدة الحديثة، مثل الـ D.V.D والإنترنت، بالإضافة إلى الوسائل الإلكترونية التى تستجد، إلى جانب الاستفادة من العروض التقليدية السينمائية، لما تحظى به الأفلام من جاذبية عند جمهور المشاهدين، لكن العائد الاستثمارى هنا لن يتحقق سريعا، بل بعد سنوات طويلة.

ثانيا : استطاعت الشركة فى أقل من عام واحد امتلاك كثير من دور العرض، وصل عدد شاشاتها إلى ٥٦ شاشة بين محافظات الجمهورية المختلفة من خلال ثلاث شركات كبرى، امتلاك شركتى " نهضة مصر " و" عثمان جروب "، والتأجير من شركة مصر للتوزيع ودور العرض.. وفيما يلى بيان بعدد دور العرض التى تمتلكها أو تديرها الشركة العربية .



بيان دور عرض نهضة مصر	
سينما وند لاند	٦ شاشات
سينما ٦ أكتوبر	شاشتان
سينما مركز التجارة العالمى	شاشة واحدة
سينما سموحة بالإسكندرية	٤ شاشات
سينما رويال بالإسكندرية	٣ شاشات
سينما الإسماعيلية	شاشتان
سينما أسيوط	٤ شاشات
سينما شرم الشيخ	شاشتان
سينما السويس	٣ شاشات

بيان دور عرض شركة مصر	
فاتن حمامة	شاشة واحدة
سنفكس	شاشة واحدة
فونتانا	شاشة واحدة
الحرية الخانكة	شاشة واحدة
ستراند بالإسكندرية	شاشة واحدة
الأندلس برأس البر	شاشة واحدة
الحمراء مصر الجديدة	شاشة واحدة

بيان دور عرض عثمان جروب	
جنينة مول	٦ شاشات
طيبة	شاشتان
الميرلاند	شاشة واحدة
سموحة بالإسكندرية	٥ شاشات
المعادى	٣ شاشات
مترو بالقاهرة	شاشة واحدة
مترو بالإسكندرية	شاشة واحدة
الزيتون	٢ شاشات

من هنا تكون الشركة قد امتلكت وأدارت ٥٦ شاشة فى مختلف محافظات الجمهورية، من إجمالى عدد شاشات يبلغ ١٩٥ شاشة، أى بنسبة تصل إلى ٢٨,٧٪ تقريبا، وهى بلا شك نسبة كبيرة تمنحها حرية احتكار توزيع الأفلام فى السوق، خاصة أنها تملك الشاشات صاحبة الدخل الأكبر والحجم المقعدى الأكثر من بين كل دور العرض.

ثالثا : أنتجت الشركة خلال عامى ٢٠٠٠ و ٢٠٠١ كثيرًا من الأفلام نستطيع أن نقول إنها معظم إنتاج السينما المصرية، باستثناء أفلام مدينة الإنتاج الإعلامى، وأفلام منتج واحد فقط هو شركة " أوسكار "، والتى رفضت أيضا بيع دور العرض التى تمتلكها للشركة العربية.

أنتجت الشركة بالفعل ٢٦ فيلما.. بالإضافة إلى ٦ أفلام تحت الإنتاج، عرض معظمها خلال عام ٢٠٠٠، وحققت إيرادات لا بأس بها داخل مصر وخارجها.. والإنتاج كان يتم بطريقة جديدة أقرب إلى طريقة المنتج المنفذ، ولكن من خلال المشاركة فى أرباح التوزيع الداخلى.

ولا جدال أن الشركة العربية انعشت سوق صناعة السينما خلال الأعوام الماضية، حتى إن غرفة صناعة السينما أشرفت على إنشاء ٣٨ شركة إنتاج جديدة، بعضها لم يعمل حتى الآن، وبعضها انطلق بالفعل، وحسنت الشركة من الصناعة بما يجعل الفيلم المصرى قادرا على المنافسة فى الأسواق الخارجية، وارتفعت ميزانيات الأفلام بنسبة تتراوح بين ٥٠٪ و ١٠٠٪ بعضها ذهب إلى الأجور، والجزء الآخر ذهب إلى التقنيات الصناعة المتطورة.. فبعدما كان إنتاج الفيلم المتوسط يصل إلى مليون ونصف المليون جنيه تصل تكاليفه من خلال الشركة العربية إلى ثلاثة ملايين جنيه، والأفلام الصغيرة من مليون جنيه إلى مليون ونصف المليون، فى حين تفاوتت نسب الزيادة فى إنتاج الأفلام الكبيرة، فبعضها وصل إلى أكثر من عشرة ملايين جنيه، لكن هذه الزيادة كاذبة؛ لأنها وصلت إلى وسطاء وسماسرة، إلى جانب تقدير كبير غير حقيقى لبعض الأجور، وبعض الحقوق الأولية فى العملية الإنتاجية[٢٥].

ورغم الانتعاش النسبى فى سوق صناعة السينما من خلال الشركة العربية، إلا أننا يجب أن نشير إلى بعض الملاحظات المهمة حول دور هذه الشركة، وأثره فى صناعة السينما فى المستقبل :



١- بعد أن أصبحت ملكية الأصول السالبة " نيجاتيف" للأفلام حقًا لهذه الشركة، تأخر صدور قانون يمنع الاحتكار .

٢- قد لا يتمكن المشاهد العادى من رؤية بعض الأفلام على القنوات المصرية الأرضية إذا بالغت الشركة فى تقدير حقوق العرض التليفزيونى، خاصة أن معظم هذه الأفلام هى التى يفضلها المشاهد، والمعروفة إعلاميا باسم الأبيض والأسود.

٣- مع الممارسة خلال الفترة الماضية، وفى إطار هيمنة الشركة العربية على دور العرض السينمائى، طل علينا شبح الاحتكار، وأصبح أى منتج يعمل خارج هذه الشركة مضطرا إلى الذهاب إليها لتوزيع فيلمه، بما يعنى أولا : قبول شروطها، وثانيًا : انهيار شركات التوزيع الأخرى التى لا تمتلك دور عرض، والتى اكتفت خلال هذا الموسم بما أطلق عليه تنفيذ التوزيع، مثلما فعل أكبر موزع سينمائى فى مصر، وهو شركة أفلام النصر.

٤- اتضح أن للشركة هيمنة ما على السوق العربية، خاصة دولة الإمارات، وعقدت معها اتفاقيات شبه احتكارية، بما يعنى ضرورة الاتفاق معها عند التوزيع الخارجى، وهو ما حدث مع فيلم "السادات".

٥- مع هيمنة الشركة على دور العرض، وقيامها بالإنتاج، أصبح العمل خارجها مقامرة مجنونة لا يمكن أن تعود بالربح على أى منتج، لذا يمكن أن يصل الوضع بعد سنوات قليلة إلى احتكار الإنتاج، وما يتبعه من كل المخاطر المعروفة والناتجة من هذا الاحتكار.

٦- امتلاك الشركة لرءوس أموال ضخمة جعل من الصعب قيام كيانات أخرى فى حجمها ومنافستها، مما يعنى خلو ساحة السينما لهذا الكيان، وهو الأمر الذى سيصل فى النهاية إلى الاحتكار الكامل، وهو أمر يتعارض أصلا مع منطق السوق وآلياته الذى يتم الترويج له، والقائم على المنافسة لا الاحتكار.

٧- بعد السيطرة على دور العرض أصبح للشركة قرارات فاعلة فى سوق توزيع الفيلم الأجنبى، وهو ما تعانيه حاليا الشركات الصغيرة فى هذا المجال.

٨- بعد هيمنة الشركة على الإنتاج يمكن أن تحدد نوع الموضوعات التى تناقشها الأفلام، وتستطيع منع أية أفكار لا توافق هى عليها، بمعنى أنها يمكن أن تمنع تنوع المنتوج الثقافى لصناعة السينما المصرية، وهذا أيضا يتعارض مع منطق التعددية والتنوع.

٩- لم يمر الوقت الكافى لتقييم أداء الشركة العربية، ولا يبقى لنا غير الشواهد، وغالبيتها إيجابى، فى إطار تنشيط السوق السينمائية، مع بعض الملاحظات الاحتكارية الحاصلة بالفعل، والتى قد يكون لها تأثيرات سلبية على المدى البعيد، خاصة إذا ما تعثرت الشركة لأية أسباب، وباعت نفسها لمن يملك بصرف النظر عن جنسيته.

١٠- إذا أحسن صناع السينما التعامل مع هذه الشركة، وعملوا معها وفقا للقواعد الاقتصادية السليمة، وإذا مارست الدولة دورها فيما يخصها بسن قوانين تشريعية ورقابية تنظم العلاقة بين أطراف العملية الإنتاجية (المنتج - الموزع - الممول) وبين الشركات الإنتاجية بعضها ببعض، والتصدى للاحتكار، ستكون الشركة العربية بشبكات توزيعها فى الداخل، وفى السوق العربية، وفى السوق العالمية، عاملاً نشيطاً فى تقدم هذه الصناعة على مختلف المستويات، بما يفتح الباب أمام منتجين جدد .. وإذا حدث العكس ستعود السينما المصرية للدخول فى نفق هيمنة أفراد بدلا من هيمنة الدولة، نحسب أن الخروج منه سيكون صعبا هذه المرة.

فى نهاية عرض نشاط الشركة العربية، يود الكاتب أن يبدى بعض الملاحظات حول أداء تلك الشركة. وأولى هذه الملاحظات أن الشركة العربية عندما دخلت معترك العمل السينمائى لم تكن لدى القائمين عليها رؤية واضحة ومحددة لآليات السوق السينمائية المصرية. أضف إلى ذلك غياب التخطيط الواعى لنشاط الشركة، فقد ذهب تمويل الشركة بنسبة كبيرة فى شراء أصول نيجاتيف الأفلام القديمة، وهو ما أثار ضد الشركة، سواء من العاملين فى الحقل السينمائى أو من الرأى العام، موجة عارمة من الغضب والتشكيك فى نيات الشركة فى التعامل مع أصول تلك الأفلام.

الشركة العربية - وهى من المفترض أنها كيان كبير قائم على سياسة الإنتاج الضخم والكثيف - لم تتخذ أية خطوة نحو الاستثمار فى صناعة السينما، سواء من ناحية امتلاك معدات تصوير، أو العمل على إنشاء بلاتوهات، ومن هنا يمكن

أن نستنتج أن هدف الشركة فى المقام الأول لم يكن هو عمليات الإنتاج السينمائى.

إن تعامل الشركة العربية كان من خلال المنتجين المستقلين المتعاملين معها، بحيث يقدم المنتج المستقل موازنة تقديرية للفيلم يجرى الموافقة عليها من خلال الشركة، ثم تموِّل الفيلم بنسب تتراوح بين ٧٠ إلى ٨٠٪ من الموازنة المتفق عليها فى مقابل استفادة المنتج من إيرادات دور العرض داخل مصر لعدد محدد من سنوات العرض، ثم تئول جميع الحقوق الخاصة ببيع الفيلم، سواء خارجيا، أو فيديو، أو محطات تلفزيونية، إلى الشركة العربية، وكذلك حق استغلال النيجاتيف. وتلك المنظومة التى أرستها الشركة العربية أدت إلى أن المنتج يحاول أن يضغط فى المصروفات بحيث لا تتعدى الموازنة نسبة ٧٠ أو ٨٠٪ الممولة من الشركة العربية، وقد أثر ذلك بالسلب فى جودة الأفلام المنتجة، إلا فى إطار استثناءات قليلة. وقد أدى عدم وجود دور رقابى على الصرف والاتفاقات الفنية من خلال الشركة العربية إلى قيام المنتجين بتغيير الأدوار الرئيسية لنجوم الفيلم بالشكل الذى يحقق لهم أقصى استفادة مادية.

ومن هنا يتضح أن العلاقة بين هذا الكيان الكبير المسمى بالشركة العربية والكيانات الصغيرة المستقلة فى صناعة السينما كانت علاقة نفعية غير مبنية على أسس التكامل، حيث كانت الكيانات الصغيرة تعيش مثل الطفيليات على ما تقدمه الشركة العربية من أعمال. فى المقابل كانت الشركة العربية تسعى إلى فرض سطوتها ونفوذها وميولها الاحتكارية، وليس خلق مناخ جيد لصناعة السينما المصرية.

ومن ناحية التوزيع نجد أن الشركة العربية تفتقد الموزع الخبير بالسوق، وأوقات عرض الأفلام، ودور العرض المناسبة لكل فيلم، وتوزيعها الجغرافى، مما حدا بمدير سابق بالشركة فى أثناء قيام الكاتب بعمل مقابلة معه حول أداء الشركة ونشاطها العربية بأن قال إنه كمدير عام للشركة لم يكن ليملك الصلاحيات التى تمكنه من العمل، وإن القرارات الاستراتيجية كانت تخرج من أشخاص ليست لهم خبرة بالسوق السينمائية، وهؤلاء الأشخاص هم من كانوا يملكون وضع خطة توزيع الأفلام، مع العلم أنهم لا يعرفون على وجه الدقة التوزيع الجغرافى لدور العرض السينمائية [٣٦]!!

فى أثناء قيام الكاتب بإعداد تلك الدراسة طرأت بعض التغيرات، والمتمثلة فى قيام الشركة العربية بالانفصال عن شركة فنون، وقد قامت التسوية فى إطار أن تئول ملكية النيجاتيف للأفلام القديمة إلى شركة فنون، وأن تئول ملكية دور العرض وعدد ٣٠ فيلمًا جديدًا إلى الشركة العربية.

وقد قامت شركة فنون بدورها ببيع أصول نجاتيف الأفلام القديمة، والتى تقدر بنحو ٨٠٠ فيلم إلى شركة روتانا المملوكة للأمير وليد بن طلال، والتى كانت نواة لدخوله فى مجال الإنتاج السينمائى، وبث قناة أفلام فضائية غير مشفرة . إن أزمة تلك الكيانات الكبيرة يلخصها الأستاذ المخرج داوود عبد السيد فى حوار إلى صحيفة القاهرة الناطقة بلسان حال وزارة الثقافة المصرية، حيث يقول : "إن أزمة صناعة السينما ليست أزمة تمويل، ولكن الأزمة الحقيقية هى أزمة فى نظام التوزيع الموجود" . والقضية ليست فى إنتاج الفيلم؛ وإنما فى عرضه وتوزيعه. المشكلة فى نظام الاحتكار المسيطر الآن على السوق السينمائية فى مصر، حيث هناك مجموعة صغيرة تتحكم السوق بشروطها، ولن تتركك تعرض وتوزع فيلمك إلا إذا أصبحت جزءًا من النظام وشاركوك فى الأرباح (٢٧).

المبحث السادس

تطور التشريعات المنظمة لصناعة السينما فى مصر


دفاتر الأكاديمية

الوصف الوحيد الذى نستطيع أن نطلقه على الإطار القانونى لصناعة السينما فى مصر أنه (مرتبك)، حيث فى الغالب لن تستطيع أن تفهم بدقة دور هذه القوانين، وهى فى الغالب لا تطبق ولا تجد من يراقب عدم تطبيقها. وفى معظم الأحيان لن تعرف لماذا صدرت ؟!!

أول قانون عرفته السينما فى مصر كان عام ١٩٠٤، وكان مجرد تعديل لقانون سابق صدر يوم ٢٦ نوفمبر ١٨٩١ للرقابة على المطبوعات، كأحد ردود الفعل ضد الثورة العرابية لإيقاف سيل الصحف الوطنية واندفاعها الثورى، والقضاء على حرية الصحافة. وكما أضيفت السينما المصرية إلى هذا القانون فقد أضيفت إليه أيضا رقابة المسرح عام ١٩١١ .. وقبل هذا القانون كانت العروض السينمائية التى بدأت فى مصر عام ١٨٩٦ خاضعة لرقابة مأمور قسم الشرطة مباشرة، وظلت الرقابة على السينما تتبع وزارة الداخلية فى إطار ما سمى بالمكتب الفنى حتى عام ١٩٣٠، ثم خضعت للمكتب الجنائى، حتى جاء عام ١٩٤٥ فانتقلت تبعية الرقابة إلى وزارة الشئون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية، وتوالت بعد ذلك القوانين الخاصة بالرقابة، لكنها كانت بعيدة تماما عن تفاصيل صناعة السينما، حيث صدر قانون الرقابة على المصنفات الفنية عام ١٩٤٧ به ٦٤ محظورًا وهى محظورات ارتبطت بنمو نشاط الحركة الوطنية عام ١٩٤٦، وقد أصدرت الثورة قانونًا آخر عام ١٩٥٥ أدخل بعض التعديلات على القانون القديم .

وضع " طلعت حرب " أسس صناعة السينما دون وجود تشريعات تتعلق بالاستوديوهات، أو المعامل، أو دور العرض، أو الإنتاج، فقد كان طلعت حرب شخصيا هو المشرع. وعلى ضوء ما أقامه " طلعت حرب " صدرت التشريعات بعد ذلك. والتنظيم القانونى لصناعة السينما فى مصر هو غرفة صناعة السينما التابعة لاتحاد الصناعات المصرية، ويرجع تاريخ الغرفة إلى عام ١٩٤٣ عندما تكونت لجنة السينمائيين المصريين بمكتب شركة أفلام جلال، وكان الحضور فى هذا الاجتماع يشمل أحمد جلال، وجبرائيل نحاس، وإلياس إيليا، وتوجو مزراحى، ومحمد كريم، وعباس كامل. وكان السبب الرئيسى فى تأسيس الغرفة تأمين الأفلام الخام، ومشكلة الضرائب. وكانت وزارة التموين هى المعنية بهذه المشكلات !!!



ولم تشهد فترة الخمسينيات سوى أمرين فى الإطار القانونى؛ الأول : إنشاء مؤسسة لدعم السينما عام ١٩٥٧، والثانى : قرارات تتعلق بالرقابة على الأفلام كما سبق أن ذكرنا .

بالنسبة إلى إنشاء مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٧، فقد تحددت الأهداف من إنشائها فى رفع المستوى الفنى والمهني للسينما، وتشجيع وعرض الأفلام العربية داخل البلاد، وإيفاد مبعوثين رسميين لدراسة أسواق الفيلم العربى، وإقراض المشتغلين بالإنتاج السينمائى الهادف، ومنح جوائز للإنتاج السينمائى بدأت بمبلغ ٢٥ ألف جنيه، وارتفعت إلى ٥٠ ألف جنيه.

أما بالنسبة إلى القوانين والتشريعات التى أصدرتها الدولة على مدار سنين كثيرة فقد كانت كثيرة، وكانت جميعها بغرض تنظيم صناعة السينما، وجعلها أكثر تقدما، وهذا ما حدث فى بعض القوانين والتشريعات، وما لم يحدث فى تشريعات وقوانين أخرى جانب من أصدروها التوفيق والصواب !

كان هناك اهتمام تشريعى مع بداية حكم الرئيس السادات، وصدر القانون رقم ١٣ لسنة ١٩٧١، والذى يحدد ما هو الفيلم : " يقصد بالأفلام المصرية.. الأفلام الناطقة أصلا باللغة العربية، والمنتجة برأس مال مصرى، أو التى أسهم فى إنتاجها رأس مال مصرى بنسبة لا تقل عن ٥٠ ٪" ثم أدخل الدكتور العطيفى تعديلات على قانون الرقابة عام ١٩٧٦ جعلته أقرب إلى قانون ٤٧ الجائر الذى ألغته الثورة عام ١٩٥٥ ! ثم أدخل مجلس الشعب تعديلات جديدة عام ١٩٩٢.

اهتمت التشريعات بعد ذلك بالبعد الاقتصادى عن طريق الحماية، فمثلا صدر القرار رقم ١٨١ لسنة ١٩٧٣، والخاص بعملية استيراد الأفلام السينمائية نوع الكاراتيه والأفلام الهندية، حيث جاء فى مواد هذا القرار أن يكون التصريح باستيراد أى من الأفلام المذكورة (كاراتيه وهندى) مقابل حق استغلال فيلم مصرى فى البلد المنتجة للفيلم المستورد، وأن يكون الحد الأدنى لسعر شراء الفيلم المصرى ٢٠٠٠ جنيه استرلينى حر بالنسبة إلى هونج كونج، و٥٠٠٠ جنيه بالنسبة إلى الهند، ولا يُعْرَض أى من الأفلام المستوردة بجمهورية مصر العربية إلا بعد تقديم شهادة لهيئة السينما والمسرح والموسيقى من أحد البنوك المصرية تفيد سداد قيمة الفيلم المصرى المصدر كاملةً.

واستمرت تشريعات الحماية للفيلم المصرى، وكان من أبرز التشريعات القرار الوزارى رقم ٥٢٣ لسنة ١٩٧٣، والخاص بتنظيم عرض الأفلام المصرية والأجنبية فى دور العرض السينمائى، ونص القرار على أن " تعطى أولوية للفيلم المصرى ما دام هناك أفلام مصرية تغطى احتياجات دور العرض، وتلتزم دور العرض بتنفيذ برامج العروض التى تضعها الهيئة" .. كما نص القرار على ألا يرفع أى فيلم مصرى من دار عرض الدرجة الأولى ما دامت إيرادات الفيلم تحقق الحد الأدنى المقرر لكل دار عرض، على ألا يزيد الحد الأدنى على ١٦٠٠ جنيه فى الأسبوع، فإذا لم يحقق ٥٠٪ من الحد الأدنى المقرر فى الأيام الأربعة الأولى يرفع فى نهاية الأسبوع.. كما أشار هذا القرار الى أنه لا يجوز أن يكون نصيب الفيلم فى العرض الأول من إيرادات العرض ابتداء من الأسبوع الرابع أقل من ٤٥ ٪ من صافى الإيرادات، ويقصد بصافى الإيرادات الإجمالى بعد خصم الضريبة والرسوم الملحقة بها[٢٨].

وهذا التشريع بالذات لم يعمل به، رغم أهميته، وحاجة الصناعة إليه. وقد صدر بعده كثير من التشريعات، ولكنها لم تكن كافية للحماية، مثل القرار رقم ٥٨ لسنة ٩١، والذى ينص على عرض الأفلام المصرية فى الأعياد.

ومن الأمور الجيدة التى اهتمت بها التشريعات تحديد القيمة الشرائية والإيجارية للأفلام المصرية المصدرة إلى الخارج، وهو القرار رقم ٢٥٠ لسنة ١٩٥٧، وذلك من خلال لجنة، وكان هدف هذا القرار هو الحفاظ على قيمة هذه السلعة الاستراتيجية المهمة. والمشكلة الآن أن التشريعات السينمائية تتجه فى غير صالح الفيلم المصرى .. بدلا من حمايته وتشجيعه، مثل قرار وزير الثقافة الذى صدر فى ٢٨ أكتوبر ١٩٩٨، والذى يسمح باستيراد نسختين إضافيتين للفيلم الأجنبى فى أثناء مدة استغلاله، وهو الأمر الذى يعطى مساحة أكبر للفيلم على حساب الفيلم المصرى، بما يعنى تراجع إيراداته، ومن ثم تراجع آلية تطور الصناعة بشكل عام، وكان الوزير نفسه قد أصدر قرارًا بالسماح باستيراد أكثر من نسخة إضافية للفيلم الأجنبى من قبل، وهذا القرار رقم ٣٦٠ لسنة ١٩٩٥.

ومن الواجب أيضا أن نشير إلى أن السماح بزيادة عدد النسخ المستوردة من الفيلم الأجنبى إلى ثمانى نسخ بدلا من خمس.. فى رأى المستوردين أنه لا يؤثر فى مساحة الفيلم الأجنبى؛ لأن هذا القرار سيسمح لهم بزيادة نسخ الأفلام الجيدة، ومن ثم سينخفض عدد المستوردة بالنسبة نفسها، إلى جانب الإشارة إلى قلة الأفلام المصرية المنتجة فى مقابل زيادة عدد الشاشات فى مصر.



وهنا من الواجب ومن الحق أن نشير إلى أن أفضل التشريعات التى صدرت كانت فى عام ١٩٩٩، والتى خفضت الضرائب على الفيلم المصرى، وعلى السينما بشكل عام مما أسهم فى ضبط ميزانيات إنتاج الأفلام المصرية والتفرقة بين الفيلم الأجنبى والفيلم المصرى، حيث جاء القرار بفرض ٥ ٪ فقط ضريبة للفيلم المصرى أو الفيلم الأجنبى الذى يعرض مع الفيلم المصرى فى عرض واحد، فى مقابل فرض ضريبة مقدارها ٢٠٪ من مقابل الدخول للفيلم الأجنبى[٢٩].

والغريب أن الدولة لم تبحث تخفيض الضرائب من أجل دعم الصناعة وتشجيعها، كما أشار إلى ذلك الدكتور عبد الحميد عباس، الأستاذ بالمعهد العالى للسينما، فى دراسة له صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب " أسعار تذاكر دور العرض السينمائى "، حيث كتب قائلاً، إن قرار الحكومة بتخفيض نسبة ضريبة الملاهى على أسعار تذاكر دور العرض السينمائى المنوه عنه أعلاه لم يصدر خصيصا من أجل تذاكر دخول دور العرض السينمائى؛ وإنما قد تناول هذا القرار موضوع الخفض السينمائى بطريقة الصدفة، حيث إن القرار قد صدر فى الأصل من أجل تخفيض ضريبة الملاهى على تذاكر دخول الملاهى"، فحقيقة الأمر أنه كانت شكوى مقدمة من أن إحدى مدن الملاهى الكبيرة الجديدة بمدينة السادس من أكتوبر، والتى حددت سعر تذكرة الدخول بأربعين جنيهًا ولكن مكتوب على التذكرة أن رسوم الدخول جنيهان، والباقى وقدره ٣٨ جنيها يمثل قيمة وجبة غذائية، وهذه الوجبة عبارة عن علبة كرتون بداخلها ساندويتشان وزجاجة مياه غازية، ويعنى ذلك أن ضريبة الملاهى تحتسب على الجنيهين، وبذلك تكون الضريبة أقل من جنيه بالنسبة إلى كل تذكرة مع أنه فى مدينة ملاهى أخرى مجاورة فى نفس مدينة السادس من أكتوبر قيمة تذكرة دخولها بثلاثين جنيه تحتسب عليها ضريبة ملاهى بنسبة ٥٠ ٪ حسب القانون الذى كان سائدا. من هنا جاء التفكير فى ضرورة تعديل مواد قانون الضريبة على الملاهى، والذى تخضع له صالات الديسكو والمراهنات والألعاب الميكانيكية والكهربائية والألعاب السحرية وألعاب الحواة، وسباق السيارات والقوارب والخيل، ومحال صيد الحمام، وصالات التزحلق على الجليد، والحفلات الراقصة وغير الراقصة بالنوادي، وغيرها، بالإضافة إلى عروض السينما، سواء عروض الأفلام المصرية والمشتركة، أو عروض الأفلام الأجنبية، وكذلك عروض المسرح والسيرك والأوبرا والباليه.. وكان من الطبيعى ألا يعدل جزء فى قانون ضريبة الملاهى، وإغفال الأجزاء الأخرى بالقانون نفسه دون مراجعة أو تعديل.. من ذلك

التخفيض الذى تحقق من باب الحظ، حيث إن قرار التخفيض لم يكن مقصودًا به عند صدوره خدمة صناعة السينما فى الأساس. وبرغم استفادة السينما والمسرح والسيرك والأوبرا والباليه.. إلخ من هذا التخفيض مصادفة، إلا أننا لا نستطيع أن نخفى إحساسنا بالأسى من أن تكون هذه الأنشطة الثقافية أصلا ضمن أنشطة الملاهى، وإحساسنا بالمرارة من الأسباب التى أدت إلى تخفيض الضريبة على أنشطة استهلاكية لا تدعم أية صناعة إنتاجية داخلية !! فبدلا من محاسبة من يتحايل ليتهرب من الضرائب تم إعفاء أنشطة كثيرة غير أساسية وغير ضرورية ومن ثم خسرت الدولة جزءًا من دخلها، كان يجب أن تحصل عليه من هذه الأنشطة الترفيهية الاستهلاكية !

هذا عن التشريعات السينمائية التفصيلية.. ويبقى أن نشير إلى القانون ٢٠٣ لسنة ١٩٩١ فى شأن تنظيم شركات قطاع الأعمال الذى حل محل القانون ٩٧ لسنة ١٩٨٣، وبذلك حلت الشركة القابضة للسينما محل هيئة القطاع العام للسينما..

إلى أن صدر قرار رئيس مجلس الوزراء رقم ١٢٧ لسنة ١٩٩٣، والخاص بإدماج بعض الشركات القابضة، وبهذا القرار تم إدماج كل من الشركة القابضة للسينما والشركة القابضة للسياحة فى الشركة القابضة للإسكان – ولعل هذا هو السبب فى معاملة معدات السينما جمركيا بوصفها معدات بناء أو العكس !!- وهذا الدمج يعكس فلسفة الدولة فى عدم اهتمامها بالسينما كصناعة، فهى حتى لا ترى لها أهمية فى انفصالها كشركة قابضة مستقلة.. والهدف العام للقانون ٢٠٣ بالنسبة إلى السينما، يعنى أن تهدف الشركات التابعة للسينما المشاركة فى تنمية الاقتصاد القومى، والعمل على تحقيق خطة التنمية فى مجال الثقافة، والإسراع فى تحويل الأنشطة غير الاستراتيجية إلى القطاع الخاص.. والقانون يعطى الفرصة للشركات التابعة العاملة فى صناعة السينما لترتيب أوضاعها وأولويتها بالنسبة إلى الأصول التى تمتلكها بحيث يجب التخلص من الأصول الزائدة والأنشطة التى لا تتناسب مع قدرات وطبيعة نشاط قطاع الأعمال العام، وإتاحة الفرصة للقطاع الخاص للاستثمار فى هذه الأصول عن طريق وضع برنامج جيد للخصخصة يراعى تحقيق فصل الإدارة عن الملكية، وتحقيق المساواة بين القطاعين العام والخاص.

هوامش الدراسة


دفاتر الأكاديمية

(١) لوى دى جانيتى: " فهم السينما " ، ترجمة جعفر على، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١ ص٣١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨.

(٣) د. على شلش : النقد السينمائى فى الصحافة المصرية، نشأته وتطوره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٥٤.

(٤) د. عبد الحميد عباس : إنتاج الأفلام الروائية ومخاطره فى مصر (المشكلة والحل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٦، ص ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١ القاهرة ١٩٩٦.

(٥) الاقتصاد المصرى فى ربع قرن ١٩٧٧، ١٩٥٢ - دراسة تحليلية للتطورات الهيكلية، بحوث ومناقشات المؤتمر العلمى السنوى الثالث للاقتصاديين المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٦٢.

(٦) د. حازم الببلاوى : دور الدولة فى الاقتصاد، دار الشروق، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص٢٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٣١.

(٨) د. عبد الحميد عباس: إنتاج الأفلام ومخاطره فى مصر (المشكلة والحل)، مرجع سابق، ص ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٧.

(٩) فريد النجار : الخصخصة الأزمة والحل، ملحق كتاب الأهرام الاقتصادى، العدد ٢١٥ يونيو ٢٠٠١، ص ١٤٠.

(١٠) صديق محمد عفيفى : التخصيصية، لماذا ... وكيف، كتاب الأهرام الاقتصادى، عدد ٦٠، أول فبراير، ١٩٩٣، ص ٦.

(١١) د. راجح راتب - كلية الحقوق - بنى سويف.. منشورات الأهرام الاقتصادى.

(١٢) أحمد السيد النجار : الاقتصاد المصرى من تجربة يوليو إلى نموذج المستقبل، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، ٢٠٠٢، ص ٥٥.

(١٣) المرجع السابق، ص ٥٦.

(١٤) تقرير الاتجاهات الاستراتيجية، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، الأهرام، ٢٠٠١، ص ٣٢٦.

(١٥) محمود عبد الفضيل : موجة الاندماجات الجديدة بين الشركات الدولية والعملاقة وأثرها على الاقتصاد العربي، موقع النظام العالمي في القرن الحادي والعشرون، د. سمعان بطرس فرج الله (محرر)، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، سنة ٢٠٠٠، ص ٦٠.

(١٦) مقابلة مع السيد / ممدوح الليثي، رئيس جهاز السينما، بتاريخ ٢٠٠٤/٨/٢٤ .

(١٧) مقابلة مع المهندس / حسام مصطفى، رئيس الخدمات الإنتاجية بجهاز السينما، بتاريخ ٢٠٠٤/٨/٢٥.

(١٨) مقابلة مع السيد / ممدوح الليثي، رئيس جهاز السينما، بتاريخ ٢٠٠٤/٩/٧.

(١٩) مقابلة مع المهندس / جميل عزيز، المشرف على قطاع الصوت والمونتاج بجهاز السينما، بتاريخ ٢٠٠٤/٩/١٢.

(٢٠) مقابلة مع السيد / ممدوح الليثي، رئيس جهاز السينما، بتاريخ ٢٠٠٥/١/٤.

(٢١) مقابلة مع السيد / سيد أبو السعود، مدير قطاع الإنتاج بجهاز السينما، بتاريخ ٢٠٠٥/١/٢٦

(٢٢) مقابلة مع السيد / ممدوح الليثي، رئيس جهاز السينما، بتاريخ ٢٠٠٥/١/٢٦.

(٢٣) مقابلة مع السيد الأستاذ / حسين القلا، المدير العام للشركة العربية السابق ، بتاريخ ٢٠٠٤/٨/٩.

(٢٤) تقرير الاتجاهات الاقتصادية والاستراتيجية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية ، الأهرام، ٢٠٠١ ، ص ٣٢٩.

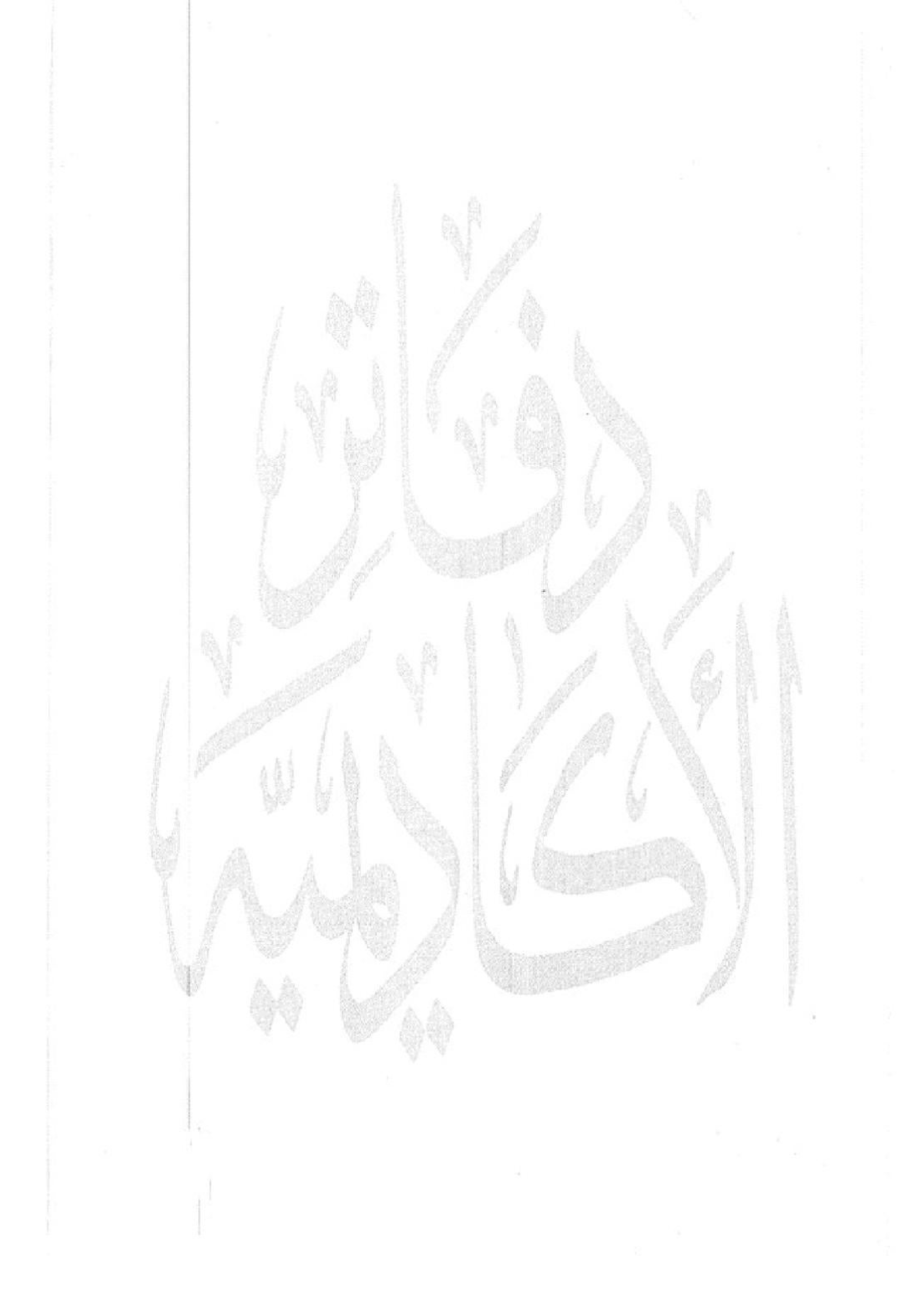
(٢٥) مقابلة مع السيد / حسين القلا، مدير عام الشركة العربية سابقا، بتاريخ ٢٠٠٤/٨/٩.

(٢٦) مقابلة مع السيد / حسين القلا ، مدير عام الشركة العربية سابقا ، بتاريخ ٢٠٠٤/٨/٩.

(٢٧) حوار المخرج داوود عبد السيد .. صحيفة القاهرة، العدد ٢٢٥، فى ٢٢/١٠/٢٠٠٤.

(٢٨) تقرير الاتجاهات الاقتصادية والاستراتيجية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية ، الأهرام، ٢٠٠١ ، ص٣٢٢.

(٢٩) المرجع السابق.


دفاتر
الأكاديمية

التعريف بالمؤلف


دفاتر الأكاديمية



محمد خضر على محمود

MKHedr 72 @ hotmail. com

المؤهـــــــلات

- بكالوريس المعهد العالى للسينما، قسم الإنتاج، ١٩٩٣، تقدير عام جيد جدا.
- دبلوم الدراسات العليا بالمعهد العالى للسيفما، قسم الإنتاج، ١٩٩٦ ، تقدير جيد جداً.
- درجة الماجستير فى فنون السينما بتقدير ممتاز، ٢٠٠٥، تخصص إنتاج سينمائى.

الخبرات العملية

- العمل بإدارة الإنتاج لفيلم (يوم حار جدا)، إخراج محمد خان.
- مدير إنتاج بمركز تليفزيون الشرق الأوسط MBC ، مكتب القاهرة، من سبتمبر ١٩٩٣ حتى فبراير ١٩٩٤ ، كان فيها مدير إنتاج للبرامج التالية:
  - برنامج (كاريكاتير النجوم)، إخراج يحيى زكريا.
  - فوازير (أهل المغنى) ، إخراج هانى لاشين.
- مدير إنتاج براديو وتليفزيون العرب ART ، مركز القاهرة، من فبراير ١٩٩٤ حتى أكتوبر ٢٠٠١، كان فيها مدير إنتاج لكثير من البرامج والحفلات الغنائية والدراما، منها:

برنامج (سهراية)	تقديم صفاء أبو السعود	إخراج عمر زهران
برنامج (ساعة صفا)	تقديم صفاء أبو السعود	إخراج عمر زهران
برنامج (سهر الليالى)	تقديم سماح أنور	إخراج محمود بكرى
تأملات كونية	أغان	إخراج على عبد الخالق
حفلات مهرجان الموسيقى العربية	منوعات	إخراج عادل عوض
برنامج (بحلم بيوم)		إخراج خالد سليم
مهرجان أبادير بالمغرب	حفلات	إخراج عمر زهران
مسلسل (سبع صنايع)	بطولة سناء جميل	إخراج إبراهيم الشقنقيرى
برنامج (جلسة طرب)	منوعات	إخراج طارق العريان
فوازير (أمثال متعجبنيش)	محمد عوض	إخراج عادل الأعصر
حفلات توزيع جوائز فوازير رمضان	منوعات	إخراج فتحى عبد الستار
مهرجان التضامن فى حادث الأقصر	منوعات	إخراج عادل عوض

- مشرف إنتاج للبرامج المسجلة بقناة دريم من نوفمبر ٢٠٠١ حتى مارس ٢٠٠٣، أشرف فيها على إنتاج كثير من البرامج المسجلة، منها :

على ورق	تقديم محمود سعد	إخراج باسم عبد اللطيف
فى الممنوع	تقديم مجدى مهنا	إخراج باسم عبد اللطيف
على القهوة	تقديم إبراهيم عيسى	إخراج عبد اللطيف ذكى



سينما سكوب	تقديم هبة مندور	إخراج طارق فهمى
هاى ستايل	تقديم نهى عبد العزيز	إخراج هيثم البيطار
ويك أند	تقديم هبة مندور	إخراج هيثم البيطار
بيوت VIP	تقديم نهى عبد العزيز	إخراج هيثم البيطار
قريبا	تقديم مها متبولي	إخراج وليد محمود
ولكن	تقديم حمدى قنديل	إخراج محمد عبد المتعال
يعيش أهل بلدى	تقديم أحمد فؤاد نجم	إخراج محمد عبد المتعال

- مدير قطاع الإنتاج بقناة دريم من مارس ٢٠٠٣ حتى الآن، حيث يتولى الإشراف على إنتاج جميع برامج القناة، ومنها:

الهوا هوانا	تقديم هالة سرحان	إخراج سامح عبد العزيز
العاشرة مساء	تقديم منى الشاذلى	إخراج أكرم فاروق
هلا شو	تقديم هالة سرحان	إخراج سامح مجدى
الحقيقة	تقديم وائل الإبراشى	إخراج محمد يونس
رئيس التحرير	تقديم حمدى قنديل	إخراج أحمد عبد المتعال
عمّ يتساءلون	تقديم أحمد عبدون	إخراج خالد الإتربى
تجليات مصرية	تقديم جمال الغيطانى	إخراج على شوقى
سهرة شريعى	تقديم عمار الشريعى	إخراج خالد شبانة
حبايبنا	تقديم أحمد فؤاد نجم	إخراج إكرام فاروق



الحياة	تقديم نجوى إبراهيم	إخراج أكرم فاروق
الحقيقة	تقديم وائل الإبراشى	إخراج عماد الغول
حوار ساخن	تقديم منى الحسينى	إخراج عماد الغول
ستوديو مصر	تقديم عمرو خفاجى	إخراج باسم عبد اللطيف
سهر الليالى	تقديم هبة مندور- إنجى على	إخراج طارق فهمى
الكرة مع دريم	تقديم أحمد شوبير	إخراج محمد نصر
السهرة تحلى	تقديم مدحت صالح	إخراج عماد الغول
فرصة سعيدة	تقديم شريف منير	إخراج عماد الغول
من أول السطر	تقديم إبراهيم عيسى	إخراج طارق أبو العلا
رجال بعد الرسول	تقديم إبراهيم عيسى	إخراج عبد اللطيف ذكى
صالون دريم	تقديم عدد من المفكرين	إخراج خالد الإتربى



دفاتر الأكاديمية
تطبيقي
أرشيف الفولكلور
د. مصطفى جاد
سينما الدوجما
تجريبي
د. محمد عبد الوهاب
تقييمي
لرؤية النقاد
د. حسام عطا
مشاهدة الصوت
الوسائط الحديثة
في فلسفة الفن

قرائنا

تكاملية الفنون وتراسلها

د. رفيق الصبان - أ. صلاح طاهر - د. صلاح فضل - د. صلاح قنصوه - د. عز الدين إسماعيل - د. فوزى فهمى - د. مدكور ثابت - د. نبال منيب - د. نهاد صليحة .

تجربتى

القلب ما زال ينتظر

ورشة مسرحية فى شعر أمل دنقل

د. محمد أبو الخير

دفترى

سينما الدوجما

د. إيمان عاطف

تقييمى

لقضايا التجريب المسرحى المصرى

د. سيد خاطر

تقييمى

لرؤيــــة النقــــاد
فى مشروع التجريب المسرحى المصرى

د. حسام عطا

فرضياتى

لاكتشاف السينما المصرية

د. مدكور ثابت



نظريتى

مشـــاهدة الصــوت
فى موسيقى الوسائط الإلكترونية

د. محمد عبد الوهاب



تجربتى

إبداعات مشـــاهدة الصـــوت
فى الموســـيقى الإلكتـــرونية

د. محمد عبد الوهاب



تجربتى

حسين وعزيزة

ليبرتو باليه

د. يحيى عبد التواب

نظريتى

أرشيف الفولكلور

(١) التأسيس

د. مصطفى جاد



نظريتى

فى فلسفة الفن

د. صلاح قنصوه



دراستى

الوسائط الحديثة

فى سينوجرافيا المسرح

د. عبد الرحمن دسوقى



منهجي

فن الاشتباك السيكودرامي

بين الممثلين والمشاهدين

د. مدحت أبو بكر

سؤالي

من كتب مسرحيات

يعقوب صنوع

د. محسن مصيلحي

رؤيتي

أهم اتجاهات الإخراج المسرحي

المصري في الستينيات

د. منى صادق

رؤيتي

توظيف الثقافة الشعبية

في مطبوعات الأطفال في مصر



نيڤين محمد خليل

دراسات

التحطيب فى الصعيد
وتعليمه

د. حسام الدين محسب

مداخلات

قضية المقارنة الموسيقية
عند د. فؤاد زكريا

د. فوزى الشامى

رؤيات

تشكيل المناظر
فى مسرح الهواة

د. مصطفى سلطان

رقم الإيداع ١٤٦٦٨ / ٢٠٠٦
التـرقيم الدولى 9 - 952 - 305 - I.S.B.N. 977

مطابع الأهرام التجارية - قليوب - مصر



تأتى "دراسة" مدير الإنتاج السينمائى والباحث الشاب محمد خضر عن الكيانات الكبرى للسينما بمصر فيما بعد الخصخصة وقد أصبح النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأي العام الثقافى وأحكامه، فيتحقق مبدؤنا بألا نبقى شيئًا فى "العتمة"، بل لا بد من الخروج كلية إلى "النور".

وكنت يوم أن كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، هما : تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وفى واحد من أبرز تخطيطاتنا فى اتجاه ذلك الهدف، جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة " دفاتر الأكاديمية"، التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازمًا للآخرين.

واعتبرت ذلك نهجًا ومسارًا جديدًا بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح"... وهو المساوى- عندنا- لفقدان الحياة.. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى ضوء ذلك نقدم دفتر السينمائى النشيط محمد خضر، طارحًا دراسته القابلة للاشتباك فى مجال ثقافتنا السينمائية، فنكون بذلك فى قلب الطريق نحو تحقيق أهداف التفاعل الذى نبغيه .



2006